Nr. 6. Dnia 1-go października 1926 r . Rok I.

MUZYK WOJSKOWY

DWUTYGODNIK POŚWIĘCONY KULTURZE MUZYCZNEJ W ARMJI POLSKIEJ

Popierany i polecony przez M. S. WojsK. pismem z dnia 4-go sierpnia 1926 r. L. dz. 25547/org. mob.

Wychodzi dnia. 1-go i 15-go Każdego miesiąca

Warunki prenumeraty:

miesięcznie z przesyłką	. 1.00 zł.'
kwartalnie.........................	. 3 (X) „
półrocznie..........................	6 00 „
rocznie..............................	12.00 „
Cena pojedyńczego egz.	,70gr.
Konto P. K. 0. Poznań	Nr. 208 081

Założyciel i nacz. redakt.: Eugenjusz Dawidowicz zam. w Grudziądzu

Redaktor odpowiedzialny: Józef Stanach zamieszk. wGrudziądzu

Adres Redakcji i Administracji: Grudziądz, Tuszewska Grobla lit I. Nr. telefonu 431).

Ceny ogłoszeń:
zamieszczone na drugiej stronie okładki niniejszego numeru. — Dla poszukujących pracy muzyków w osobnym dziale „Pośrednictwo pracy“. :: Za ogłoszenie drobne 1 zł. ::
Konto I*. K. O. Poznań Nr. 20110111

PROF. DR. JÓZEF REISS.

JaKie zarzuty stawia się muzyce?

Zdawałoby się, że tak popularna dziedzina sztuki, jak muzyka, spotyka się z jednomyślnem uznaniem ogółu. Tymczasem tak nie jest. O muzyce wypowiada się najsprzeczniejsze sądy: Jedni wygłaszają na jej cześć przesadne hymny pochwalne, inni obniżają jej wartość, strącają do rzędu naiwnej zabawki i stawiają zarzuty, jakich nie stawia się żadnej innej dziedzinie sztuk pięknych ani poezji ani plastyce tj. malarstwu, rzeźbie, architekturze.

Skąd to pochodzi? Poezja operuje pojęciami ściśle określonemi, plastyka posługuje się linją, barwą, a więc elementami realnemi, istniejącymi w przyrodzie. Obydwie te dziedziny sztuki mają związek z rzeczywistością; zwłaszcza poezja jest dzięki swym różnorodnym motywom, obrazom i myślom odzwierciedleniem życia.

A muzyka? Jaki jest związek między życiem realnem a muzyką? Wszakże pozornie stoi ona poza nawiasem życia, jest jakąś nierealną abstrakcją, której brak myślowej, pojęciowej treści.

Wynikałoby z tego, że między muzyką a innemi dziedzinami sztuk pięknych niema żadnego łącznika ani analogji. A jednak, czy tak jest naprawdę? Plastyka opiera się przedewszystkiem na zasadach konstrukcyjnych; przecież i muzyka posługuje się tym samym czynnikiem. Wcześnie już zwrócono uwagę na ścisłą analogję między muzyką a architekturą. Jeden z myślicieli nazwał pięknie architekturę „zaskrzepłą muzyką“: „Die Baukunst ist eine erstarrte Musik“. Łącznym pierwiastkiem jest tutaj właśnie architektoniczna konstrukcja: symetrji i konstrukcyjnej w architekturze odpowiada symetrja rytmu w muzyce, Rytm jest tem w czasie, czem w przestrzeni symetrja. Podobnie bowiem jak budowla składa się z odpowiadających sobie części, ułożonych w symetrycznych rozmiarach, tak i kompozycja muzyczna składa się z pewnej ilości jednostek rytmicznych (taktów), zrastających się organicznie i jednolicie w okresy i części, symetrycznie zbudowane. Już samo wyrażenie „budowa muzyczna^ jest stwierdzeniem analogji między architekturą a muzyką.

— — —

Symbolika Pytagorejska upatrywała w muzyce element nadzmysłowy i z muzyki czerpała treść do kosmogonicznej teorji o „harmonji sfer“: świat zbudowany jest według praw harmonicznych, które polegają na stałych stosunkach liczbowych. Naokół kuli ziemskiej krążą po stałych drogach planety, zajmujące współśrodkowe sfery niebieskie, które rozbrzmiewają tajemniczą i nieuchwytną dla ucha „harmonją sfer“. Między dźwiękiem muzycznym a życiem psychicznem rozsnuta jest niewidzialna nić; dusza bowiem znajduje się, jak i planety w ciągłym ruchu, unormowanym według stałych stosunków matematycznych. (Szeroko omawia tę teorję Plato w djalogu ,,Timaios“.) Ze ten pogląd, dopatrujący się ścisłego związku między dźwiękiem a duszą, tkwi głęboko w naturze ludzkiej, dowodem tego są relacje etnologów o ludach pierwotnych, które uważają głoszą „siedzibę duszy*. Stwierdza to m. i. następujący fakt: Jakiś mieszkaniec Australji czy Afryki centralnej śpiewa do fonografu; po dokonaniu „zdjęć* na płycie słyszy w gramofonie swój głos i wtedy rozpacza w przekonaniu, że mu zabrano jego duszę. Jestto typowy przykład dla ilustracji, jak umysł pierwotnego człowieka reaguje na niematerjalność dźwięku.

Z poglądu Pytagorejskiego o ścisłym związku między sferą dźwięku a sferą duszy wysnuł Plato konsekwencje socjologiczne. Bo oto zdaniem jego należy oceniać muzykę nie według tego, czy sprawia nam przyjemność czy też nie, lecz według tego,

czy ma wartość etyczną, czy jest moralnie dobra. Muzyka bowiem jest nietylko środkiem rozrywki, lecz przedewszystkiem środkiem wychowania; dlatego powinna być muzyka pod nadzorem państwa i pod kierunkiem znawców, którzy wiedzą, jaka muzyka odpowiada młodzieży. Inne pieśni należy przeznaczyć dla dziewcząt, a inne dla chłopców. Jak gimnastyka przyczynia się do piękna cielesnego, tak muzyka daje nam piękno duchowe, uszlachetnia i kształci moralnie. Toteż nie każdamelodja, nie każdy rytm zdoła spełnić to wysokie zadanie wychowawczo-etyczne. Wszystko, co podsyca w nas napięcie uczuciowe, działa na duszę naszą szkodliwie. Toteż potępić należy wszelką muzykę o rytmach orgiastycznych, a dopuścić tylko muzykę, którąby uśmierzała nasze namiętności i działała kojąco; jedynie tylko muzyka niezmącona najlżejszym rozdźwiękiem może przyczynić się do wytworzenia „szlachetnej harmonji" w życiu społeczeństwa. Oto ideał Platona nakreślony w „Republice,, i w „Prawach".

Pogląd Pytagorejsko-Platoński znalazł najwyższą apoteozę w filozofji Artura Schopenhauera. Jego metafizyka muzyki *) wypłynęła logicznie z prawdziwej idei jego filozofji tj. woluntaryzmu. Według Schopenhauera istotą życia jest ślepy, niepohamowany popęd czyli wola. Świat jest pełen nieszczęść, życie jest pasmem cierpień. Przez zgnębienie woli do życia, możemy wyzwolić się ż więzów i cierpień życia. Ale pozostając przy życiu, znajdujemy ukojenie w sztuce. Dzieło genjusza, sztuka, jest manifestacją życia; w cichej kontemplacji duch zatapia się w dziele sztuki i wyzwala się ze służby woli. Bezpośredniem odbiciem woli jest muzyka; przedstawia ona istotę życia, jakby kwintesencję bytu tak, że świat możnaby nazwać „ucieleśnioną muzyką" (verkörperte Musik). Muzyka istnieje niezależnie od materjalnego świata zjawisk. Nic nie działa na nas potężniej, niż dźwięk. Muzyka jest koicielką naszych cierpień. Na temsamem stanowisku, co Schopenhauer, stanęli wobec muzyki: Ryszard Wagner, który w swojej pracy „Beethoven" dał jakby parafrazę metafizyki Schopenhauerowskiej, Fryd. Nietzsche w „Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik", a ostatnio Kurt Singer w psychologicznem studjum „Yom Wesen der Musik" (1924).

— — —

Jeśli Schopenhauer stawia muzykę na tak wysokim piedestale, jeśli muzyka jest zupełnie oderwana od życia i stoi poniekąd poza jego nawiasem, to czyż można mówić.o jej roli społecznej? Raczej przedstawia się muzyka jako zjawisko antisocjalne.

Jedna rzecz nie ulega wątpliwości, że dźwięk jest niezależny od sfery intelektualnej; muzyka bowiem jest bezpojęciowa, odzwierciedla ogólne stany uczuciowe bez pomocy rozumowych określeń. Z tego ukuto przeciw muzyce jeden z najcięższych zarzutów, bo zarzut bezmyślności. Stopień kultury intelektualnej nie wpływa na muzykalność, na odczuwanie muzyki i twórczość muzyczną; dowodem tego są „cudowne dzieci", reprezentujące nieraz typ dojrzałego artyzmu; dowodem nadto są zwierzęta, wrażliwe na muzykę. Dosadnie zaznaczył to G. Th. Fechner w „Vorschule der Aesthetik" (I.* 163):

„Jemand kann verhältnismässig sehr wenig allgemeine Bildung besitzen und stärkere und höhere direkte musikalische Eindrüche erhalten, die Musik im eigentlichen Sinne besser verstehen und mehr geniessen, ais der Gebildete, wenn er geiibter ais dieser im Auffassen und Verfolgen musikalischer Beziehungen ist und mehr musikalische Anlagen hat, trotzdem dass er wenig, der Andere viel und Bedeutendes assoziiren kann".

Rzecz zdumiewająca, że pierwsze ataki przeciwko muzyce wymierzyli filozofowie starożytnej Grecji tj. Epikurejczycy z Filodemosem na czele. W piśmie „O muzyce" zwalcza Filodem w jaskrawy sposób dawne przesądy Platoników i Stoików o wyjątkowej roli, jaką według nich ma muzyka w wychowaniu i życiu duchowem człowieka. Muzyka jest dla niego tylko zespoleniem dźwięku i rytmu, działa na nas wyłącznie zmysłowo i ma wartość zaledwo dziecinnej zabawy. Ludzie poważni i dojrzali nie powinni zajmować się nią. Filodem posuwa się do drastycznego porównania, że muzyka może dać co najwyżej taką przyjemność, jaką nam dają smaczne potrawy lub dobre napoje. Należy ona do rzędu takich zajęć, jak sztuka kucharska, jak sporządzanie wonnych olejków i maści lub wicie wieńców i układanie bukietów! A więc muzyka działa tylko fizjologicznie na nasz słuch, taksamo jak działają wrażenia węchowe, smakowe, wzrokowe na nasze zmysły.

Filodem był w swojej negatywnej ocenie muzyki osamotniony. Mijały wieki; nietylko nikt nie podzielał jego poglądu, lecz przeciwnie zarówno w ciągu wieków średnich, jak i nowych muzyka zajęła w rzędzie sztuk pięknych dawne, dostojne stanowisko. Aż dopiero z końcem 18 wieku Imanuel Kant ponowił zarzuty przeciw muzyce w dziele „Kritik der Urteilskraft" (1790). Zdaniem Kanta znamionuje muzykę duchowa próżnia. Muzyka jest sztuką zmysłowych wrażeń; niema w niej treści, jest tylko forma. Melodja, rytm, harmonja — oto cała muzyka. Dźwięk bawi nas tak, jak widok wzorzystej tkaniny, jak piękne upierzenie ptaka, jak arabeska lub gra kolorów.

Od Kanta pojawiają się w literaturze coraz częstsze zarzuty przeciw muzyce. Podnoszą je niektórzy estetycy, jak np. Josef Jungmann w „Aesthetik" (1865), a nawet przygodnie porusza tę sprawę beletrystyka jak np. Friedr. Theod. Vischer w powieści „Auch Einer" część II. p. t. „Tagebuch", zaś w naszej literaturze m. i. Józef Weyssenhof w powieści „Syn marnotrawny" (rozdział XVII).

— — —

Zarzuty Weyssenhofa streszczają się w następujących wywodach:

„Ogół pojmuje zazwyczaj muzykę zbyt alegorycznie, określa jej istotę za pomocą frazesów, na które wszyscy się godzą, bo nikt nie może ich zrozumieć. O muzyce właściwie nie można nic mówić, bo to na nic się nie zda.

O funkcjach (?) i wzruszeniach, nie mających umysłowej treści, o indywidualnych przyjemnościach fizycznych, o wrażeniach dźwięku, smaku i zapachu nic treściwego nie da się powiedzieć. Można powiedzieć tylko: lubię, albo: nie lubię. Muzyka jest tylko fragmentem sztuki, odłączonym od pierwotnego przeznaczenia, od poezji i tańca,

***) Poglądy Schopenhauera na muzykę przedstawia szczegółowo moja praca: „Problem treści w muzyce" wyd. 2. str. 10—31. (Nakład Gebethnera i Wolffa. 1922.)**

a rozdętym za naszych czasów do rozmiarów kolosalnej, popularnej przyjemności, która ze sztuką bardzo niewiele ma wspólnego (?) Muzyka jest tylko zmysłową przyjemnością, jest rozkosznem wstrząśnieniem nerwów.

W porównaniu z innemi dziedzinami sztuk pięknych muzyka jest niższa, bo nic nie znaczy, nie da się określić jasną myślą ludzką, która stworzyła całą sztukę. Sztuka tworzy życie i przejmuje się znaczeniem życia, muzyka zaś tylko układa dźwięki i wstrząsając nerwy, budzi zmysłowe nastroje. Z tych nastrojów dopiero może się urodzić coś umysłowo znaczącego, ale zarówno zbrodnia, jak bohaterstwo, zarówno szaleństwo, jak dzieło namysłu. W muzyce nic nie leży prócz kombinacji dźwięków, a jeżeli wyraża ona coś myślowo określonego, to tylko najogólniejsze pojęcia, jak smutek, ochotę, gniew, prośbę. Kto się smuci, kto gniewa, prosi, tego już wyrazić zapomocą muzyki niepodobna, a cóż dopiero odtworzyć przez nią obraz życia i nad jego znaczeniem zastanowić słuchacza!

Muzyka działa jak głos przyrody, jak piękna przyroda. To są wrażenia zmysłowe, pierwotne. Na tem poprzestają ludy nawpół barbarzyńskie. Muzyka była zawsze sztuką pomocniczą (?). W tej roli ma doniosłość artystyczną i społeczną. Weszła np. w budowę wiersza i jest nieodłączna od wiązanej, a raczej rozśpiewanej mowy.

Obecnie stała się sztuką samoistną i ulubienicą publiczności. W tej fazie obniża poziom pojęć estetycznych (?). Wrażenie estetyczne jest połączeniem wrażeń zmysłowych z odkryciami (?) w dziedzinie intelektu. Muzyka zaś daje tylko wrażenia zmysłowe, działa jedynie na nerwy".

Trudno na drodze zarzutów przeciw „bezmyślności" muzyki posunąć się dalej, aniżeli to uczynił Weyssenhof. Nic zasadniczo nowego nie wniósł do tego zagadnienia artykuł Weyssenhofa, ogłoszony p. t. M u z y k a w „Myśli narodowej" Nr. 1. 1925 r.

„Bezmyślność" muzyki i brak związku między muzyką jako sferą uczuciową a między sferą intelektualną napiętnował w dosadny sposób S t e f a n Ż e r o m s k i w powieści „Przedwiośnie", kreśląc tam postać „mściwej, tchórzliwej i głupiej" Wandy Okszyńskiej, która truje swoją rywalkę Karusię:

„Panna Wanda Okszyńska miała skończonych 16 lat, a jednak nie mogła przeleźć z piątej do szóstej klasy szkoły państwowej w Częstochowie ... Nieszczęsny ojciec rozgniewał się na dobre i nie chciał patrzeć na oblicze tej domowej ośliny... Panna Wanda jedno tylko miała na swe usprawiedliwienie: grała na fortepianie. Mogła grać przez cały dzień, mogła nie spać, byleby jej tylko pozwolono bębnić na fortepianie. To też i bębniła, grała dla samej muzyki, upijała się nią, niczem pijak gorzałką".

— — —

Skąd pochodzi n e g a t y w n a ocena muzyki? Prawdopodobnie stąd, że w porównaniu z innemi dziedzinami sztuk pięknych posiada muzyka odrębne właściwości, które p o z o r n i e pozbawiają ją wyższych cech artystycznych, a całe jej działanie opierają na czysto fizjologicznych objawach, występujących pod wpływem dźwięku i rytmu. Do talentu muzycznego nie trzeba dojrzałości intelektualnej; muzyka przedstawia się jakby jakaś elementarna, naturalistyczna sfera uczuciowa, zaszczepiona w duchowy organizm człowieka, który nie wzniósł się jeszcze ponad najniższy szczebel kultury intelektualnej. Etnolodzy opowiadają, że Buszmeni wsłuchują się godzinami w dźwięki instrumentu prymitywnego o jednej strunie, podobnego do łuku i zwanego „goro". W taką błogą b e z m y ś l n o ś ć przeobraża się często i u nas zajęcie się muzyką; traktuje się muzykę czysto mechanicznie; w grze fortepianowej staje się ona tresurą palców, w śpiewie gimnastyką mięśni w krtani. Skala odczuwań i wzruszeń estetycznych nietylkó się zwęża, ale wprost zanika. Widnokrąg umysłowy zacieśnia się, myśl usypia. Pozostaje tylko fizjologiczne działanie na nerwy; wytwarza się istotnie stan rozleniwienia, duchowej próżni.

I tutaj tkwi drugi zarzut stawiany muzyce: jej ubezwładniające działanie na nerwy, podobne do działania narkotyku, haszyszu, czy opium, a zarazem jej wpływ h y p n o t y z u j ą c y. Rzecz jasna, że to działanie zależy od indywidualnych różnic w nerwowej dyspozycji człowieka. Najdosadniej napiętnował ową hypnotyczną siłę muzyki Lew T o ł s t o j w sławnej powieści „Sonata Kreutzerowska":

Treścią powieści są losy bohatera Pozdnyszewa, który w szale zazdrości zabija swą żonę za jej stosunek ze skrzypkiem Truhaczewskim. Jak to się stało, że on, człowiek spokojny, niezdolny do zbrodni, przecież ją popełnił — na to daje odpowiedź muzyka, jej fatalistyczna siła działania, jej tajemnicza potęga, która nas wprawia jakby w stan hypnozy, bezwładność, pozbawia nas własnej woli. Muzyka, wywołując wymianę najbardziej wyrafinowanych uczuć zmysłowych, przykuła do siebie i rzuciła w ramiona dwoje istot (żona Pozdnyszewa i Truhaczewski). Muzyka uśpiła początkowo w Pozdnyszewie wszelką zazdrość, a natomiast obudziła w nim stany nowych, szlachetniejszych i głębszych uczuć, wobec których „zazdrość wydała mu się tak marną, że i myśleć o niej nie mógł". I w tem właśnie tkwi owo „straszne działanie" muzyki.

Nawiązując do tego, wygłasza Tołstoj swój pogląd na muzykę: „Mówi się zazwyczaj o uszlachetniającym wpływie muzyki na duszę. W rzeczywistości nie wywiera ona ani wzniosłego ani upadlającego wpływu na człowieka, lecz tylko pobudza nasze życie psychiczne. Muzyka sprawia, że zapominam o sobie samym, jak i moim prawdziwym stanie duchowym, a wprawia mnie w inny, obcy nastrój. Pod jej wpływem zdaję się odczuwać to, czego w rzeczywistości nie uczuwam, zdaję się rozumieć to, czego w istocie nie rozumiem; wydaje mi się możebnem to, co wcale nie jest możebne. Muzyka działa na mnie tak, jak ziewanie lub śmiech; nie jestem śpiący, a ziewam na widok, że inni ziewają; śmieję się, gdy inni się śmieją, jakkolwiek nie widzę powodu do śmiechu.

Muzyka działa zatem zaraźliwie: wprawia mnie bezpośrednio w ten stan psychiczny, w jakim znajdował się kompozytor, gdy ją tworzył. Dusze nasze zlewają się razem i wraz z kompozytorem przeżywam kolejno jeden nastrój po drugim. Lecz dlaczego tak jest, tego nie wiem. Kompozytor wie w chwili tworzenia, dlaczego znajduje się w takim, a nie innym nastroju. Nastrój ten bowiem natchnął go do jakiegoś dzieła, a więc ma dla niego znaczenie zasadnicze. Natomiast dla mnie jest on bez znaczenia i nie mh żadnego celu. Jeśli np. grają marsza wojennego, a żołnierze maszerują przy

jego dźwiękach, wówczas marsz spełnia swoje zadanie. Lub jeśli się gra melodję do tańca, wtedy i ta muzyka taneczna odpowiada swemu celowi. Jeśli jednak muzyka nie ma żadnego związku ani z jakimś celem ani z jakąś akcją, natenczas działa jedynie podniecająco, pobudliwie, nie nadając naszym uczuciom określonego kierunku. I dlategoto muzyka działa czasem tak strasznie!

W Chinach otoczono muzykę opieką państwa; muzyka jest tam sprawą państwową. I tak być powinno. Jak można pozwolić na to, by każdy miał prawo do hypnotyzowania drugich, by mógł robić ze swojem medjum wszystko, co mu się podoba? I takim hypnotyzerem wolno być pierwszemu lepszemu, niemoralnemu człowiekowi! U nas znajduje się ten straszny środek w ręku każdego... Niektóre kompozycje należałoby grać wyłącznie wśród niezwykle ważnych i doniosłych okoliczności, gdzie do muzyki możnaby dostosować odpowiedni czyn. Natomiast rozbudzanie silnych namiętności tam, gdzie ani czas ani miejsce nie pozwala na odpowiednie wyładowanie zgromadzonej energji, może wywrzeć jedynie szkodliwy wpływ.

W tych końcowych wywodach zamknął Tołstoj głęboką myśl o socjologiczne m znaczeniu muzyki. A więc muzyka nie jest zjawiskiem antisocjalnem, niezależnem od życia i stojącem poza nawiasem życia, lecz przeciwnie tkwi głęboko wmechaniźmie życia społecznego, jest doniosłym czynnikiem socjalnym.

FAUSTYN KULCZYCKI.

O nauczaniu solfeżu la orkiestrach isojskoiaych

(Ciąg dalszy).

Pozostałe ruchy ręki są następujące: w rytmie trzymiarowym (3/4 — 3/s) na raz ręka na dół, na dwa w prawo, na trzy do góry na ukos do pozycji ruchu pierwszego, w rytmie czteromiarowym ("U — 4/8) na raz — na dół, na dwa w lewo, na trzy w prawo, na cztery do góry na ukos do pozycji ruchu pierwszego, w rytmie sześciomiarowym (°/a —- v4) na raz — na dół, na dwa także na dół, na trzy w lewo, na cztery w prawo, na pięć także w prawo, na sześć do góry na ukos do pozycji pierwszego ruchu. Wszystkie ćwiczenia zazwyczaj wykonuje się w ten sposób jak są oznaczone przy kluczu, przyczem zwracam uwagę, że niektóre z nich, a w szczególności utwory muzyczne, nie zawsze jednak wykonuje się ściśle według oznaczenia przykluczowego, a to ze względu na szybsze lub wolniejsze tempo, naprzykład: walc jest napisany w rytmie trzymiarowym (3U) a wykonuje się go na miarę jeden (na raz), tarantella oznaczona jest w rytmie sześciomiarowym, wykonuje się na dwa, lub też jeżeli weźmiemy pierwsze takty uwertury do op. ,,Halka" Moniuszki, to również zauważymy, że w partyturze oznaczony jest rytm czteromiarowy, a wykonuje się na ośm. Niektóre rytmy, zwłaszcza czteromiarowe są oznaczone przy kluczu —(jfr- lub | a wtedy wykonuje się na miarę dwa (alla brewe).

Pierwsze ćwiczenia w czytaniu nut głosem.

Przed rozpoczęciem pierwszych ćwiczeń w czytaniu nut głosem, uczniowie powinni być gruntownie obeznani z podziałem wartości rytmicznych nut i pauz, pięciolinją, kluczem (wiolinowy), nazwą nut, położeniem nut na pięciolinji i znakami przykluczowymi. Następnie należy zaintonować na kamertonie dla całej klasy jakiś dźwięk (ton), przypuśćmy la[1] i kazać uczącym się określić wartość rytmiczną zaintonowanego dźwięku, a skoro uczniowie wiedzą, że cała nuta trwa przez czas czterech równomiernych ruchów (uderzeń), półnuta dwóch i t. d. to nie trudno im będzie zaintonowany dźwięk zmierzyć poruszaniem ręki, czy też wprost uderzeniem palca o dłoń, licząc, jak wyżej i stwierdzą wtedy przez ile równomiernych uderzeń zaintonowany dźwięk brzmiał, jeżeli przypuśćmy, dźwięk ten brzmiał przez czas czterech uderzeń, to wystąpił w postaci całej nuty i t, d Jeżeli uczniowie zdołali już określić dźwięk, to należy im ten sam dźwięk podać w innej postaci, jeżeli zaś nie, to trzeba go powtórzyć, przyczem zwracam uwagę nauczyciela, że dźwięk musi być powtórzony ściśle w tej samej wartości rytmicznej, w jakiej był podany po raz pierwszy, bez żadnych odchyleń, w innym wypadku wprowadzi się w błąd uczniów. W ten sposób podaje się dźwięk la[1] w różnych wartościach rytmicznych, zamkniętych w jednym takcie czteromiarowym, trzymiarowym, dwumiarowym, czy nawet sześciomiarowym i po dojściu do rezultatów, to znaczy, jeżeli uczniowie zrozumieją sposób określania dźwięków, kazać im powtórzyć ten sam dźwięk głosem — solmizować, po pewnem utrwaleniu w pamięci solmizować go z taktowaniem ręki, we wszystkich postaciach, jak przy określaniu, to znaczy, jak przedtem był intonowany. Następnie napisać na tablicy ćwiczenie, oparte na unisonie do', kilkutaktowe, wprowadzając różne wartości rytmiczne nut i pauz, przed rozpoczęciem solmizowania zaintonować na kamertonie do[1] i wyjaśnić, że ćwiczenie to oparte jest na unisonie i mimo to, że wszystkie wartości rytmiczne danego ćwiczenia brzmią jednakowo to jednak przestrzeń zawartą między dwoma dźwiękami nazywamy interwalem, lub odległością i taką odległość nazywamy primą lub unisonem. (Jakkolwiek osobiście nie jestem tego zdania, że unison jest interwalem primą i nie powinien on być brany pod uwagę przy przekształcaniu i urabianiu odległości, jednakże użyłem tego wyrazu dla tego, że w podręcznikach zasad muzyki użyte jest to określenie, niechciałbym narażać uczących na ciągłe wyjaśnienia uczniom różnicy w nazwie). Po przerobieniu kilku takich ćwiczeń, opartych na unisonie do' i po pewnem utrwaleniu w pamięci tego dźwięku należy wyjaśnić uczniom, że dźwięk ten bierzemy za dźwięk podstawowy, zasadniczy i dopiero od niego będziemy odszukiwali inne dźwięki — odległości, jako dźwięki stosunkowe. I tak, jeżeli posuniemy się o jeden dźwięk niżej na si, to otrzymamy najbliższą odległość

(półton) i że taką odległość, zawierającą półton nazywamy sekundą małą. Po odnalezieniu dolnej sekundy małej głosem, należy znowu ułożyć kilka ćwiczeń, opartych na unisonie i sekundzie małej dolnej w ten sposób, że każde ćwiczenie musi być rozpoczęte i zakończone na dźwięku podstawowym do^1).

A teraz postępując o jeden stopień do góry od dźwięku podstawowego do^1), otrzymamy dźwięk stosunkowy re, zawierający cały ton (dwa półtony). Odległość taką nazywamy sekundą wielką (górną) i wobec tego w stosunku do małej sekundy musi być zaśpiewana dwa razy wyżej. Po odnalezieniu głosem sekundy wielkiej górnej, przystępuje się do ćwiczeń solfeżjowych z podręcznika „Solfeggjo" kurs I-szy, opracowanego przez profesora Stanisława Kazurę. Jest to doskonały podręcznik solfeżu, zawiera dużą ilość ćwiczeń solfeżjowych. Nie należy tych ćwiczeń studjować za porządkiem, lecz wybierać ćwiczenia na odpowiednie odległości w różnych rytmach, a po dojściu do ćwiczeń synkopowanych należy uczniom wyjaśnić znaczenie synkopy; uczeń powinien wiedzieć, że synkopą nazywamy mocną nutę na słabej części taktu i, że powstaje ona przez wartość, punkt (kropkę) i łuk.

Ćwiczeń z podręczników nie należy prowadzić zbiorowo, a to z dwuch względów: po pierwsze że uczniowie zazwyczaj nie są jednakowo uzdolnieni, po wtóre nie wszyscy z jednakowym zapałem poświęcają się studjom. Niektórym łatwiej jest opanować stronę rytmiczną, innym zaś trafianie nut głosem i w rezultacie przy zbiorowym śpiewaniu solfeżjów część uczniów śpiewa, drugi zaś nie stara się wcale opanowywać ćwiczenia myślowo, a przystosowuje się do zdolniejszych i słuchowo się dostraja; pozatem kontrola jest również utrudniona.

Najracjonalniej jest zadawać na każdą lekcję następną pewne ćwiczenia i sprawdzać w klasie pojedyńczo w ten sposób, że ćwiczenie, które wezwany uczeń ma zaśpiewać, należy podać całej klasie a wówczas kiedy uczeń numer wykonuje, wszyscy uczniowie taktują to ćwiczenie i kontrolują śpiewane ćwiczenie w myśli. Dla lekcji zbiorowych są całkiem inne ćwiczenia które podam później.

Po przerobieniu z podręcznika ćwiczeń na sekundę wielką w rytmach dwu, trzy i czteromiarowych, celem upewnienia się, czy uczniowie opanowali trafianie głosem sekundy małej dolnej i sekundy wielkiej górnej należy przed każdą lekcją zaintonować do i i od niego kazać pojedyńczo odnajdywać sekundę małą i wielką, następnie, zagrać na instrumencie takież odległości i kazać uczniom odgadywać je. Grać należy w ten sposób, że dźwięk podstawowy podaje się a stosunkowy uczniowie sami nazywają; w tym wypadku stosunkowe dźwięki będą si i re. Odległości do odgadywania należy zawsze dawać z materjału przerobionego. O ile uczniowie potrafią odróżnić i nazwać zagrane lub zaśpiewane powyższe odległości, daje się im krótkie dyktando; w ten sam sposób podać należy pierwszy dźwięk — podstawowy, pozostałe dźwięki i wartości rytmiczne uczniowie winni sami napisać. Na pierwsze dyktando należy wybrać łatwy urywek z ćwiczenia, czy też rałe ćwiczenie w półnutach, ćwierćnutach itd. Przed rozpoczęciem dyktanda wyjaśnia się, że grane ćwiczenie należy najpierw mierzyć — taktować, bymódz określić, w jakim rytmie ono występuje, po napisaniu przez uczniów znaków przykluczowych, należy im ćwiczenie przegrać ponownie i kazać im wsłuchiwać się w odległości i powtarzać je (początkowo głosem później w myśli) naprowadzać wprost na rytm, czy odległość, zanim sami zdołają opanować. Grać należy wólno i bardzo rytmicznie gdyż najmniejsze odchylenie w tym wypadku może wprowadzić ucznia w błąd i zniechęcić go. Przy dyktandach, jak wogóle przy ćwiczeniach solfeżjów musi być największy spokój, by tak uczący się, jak nauczyciel mogli w skupieniu i uwadze pracować. Wiedząc już że si leży od do^1 o małą sekundę niżej, a re o wielką sekundę wyżej, możemy stwierdzić, że w obu tych kierunkach (dolnym i górnym) przypadają nam różne odległości i dlatego też należy jednocześnie ćwiczyć trafianie odległości górnych i dolnych.

Przy postępowaniu w kierunku górnym skala prawie każdego głosu obejmie odległości do 8-go dźwięku, a gdybyśmy chcieli w analogiczny sposób postępować na dół to od podstawowego dźwięku do i, nie każdy byłby w stanie daleko zaśpiewać i dlatego też wiedząc, chociażby z nazwy nut, że dźwięk ósmy nazywa się identycznie jak pierwszy przeto przy opracowywaniu odległości dolnych należy przenieść doi na ósme miejsce do góry o t. zw. oktawę wyżej i przyjąć dźwięk doi jako podstawowy dla kierunku dolnego, od którego to przeniesienia odległości nam się nie zmienią.

(Ciąg dalszy nastąpi)



Zadanie laojsltoioe, społeczne i objjisatelsftie muzybóio laojsk.

Często w naszem wojskowem środowisku daje się słyszeć, że orkiestranci to są darmozjady, próżniaki, a nawet o wiele gorsze epitety, co nierzadko powoduje zniechęcenie, zanik poczucia godności osobistej i tak cennej ambicji zawodowej. Pragnąłbym tedy roztrząsnąć, o ile zarzuty te są słuszne i jak muzycy wojskowi mają na nie reagować.

Muzyka sama przez się, jako najidealniejsza z pomiędzy Sztuk pięknych, jest potęgą, której czarowi nikt oprzeć się nie jest w stanie. Pomijając bowiem świadomość, działa ona bezpośrednio na duszę i wkracza tam w najskrytsze jej zakątki niedostępne nawet dla poety. Nie trzeba jej wcale rozumieć, jak to mylnie sądzi większość społeczeństwa, a nawet samych muzyków, dowodem czego może służyć fakt, że na muzykę są wrażliwe również zwierzęta: konie, psy, słonie, węże, pająki, a podobno nawet niektóre rośliny, wówczas gdy najpiękniejszy obraz np. nie zwróci na siebie uwagi najinteligentniejszego zwierzęcia. Jest ona sztuką wrażeń i nastrojów i stanowi ten idealny, wymarzony przez poetów język przyrody, zrozumiały dla wszystkich stworzeń, i dzięki fascynującej potędze w tworzeniu, czy też choćby tylko odtwarzaniu tych wrażeń i nastrojów, jest ona w stanie pobudzać naszą podświadomą wolę i zmuszać nas do czynu, lub też przeciwnie osłabiać wolę i powodować moralną i umysłową depresję. Któż z nas nie zna usypiającej mocy matczynej kołysanki, kto nie zaobserwował podniecenia niemowląt przy dźwiękach skocznej melodji, kiedy na rękach matek lub niań w takt muzyki podrygują, a nawet klaszczą w rączki. Nie mogę sobie przypomnieć żadnego konkretnego faktu, lecz czytałem niejednokrotnie, że muzykę stosowano z wielkiem powodzeniem przy nerwowych i umysłowych cierpieniach, ale natomiast wszyscy znamy choćby tylko z Sienkiewicza „Bartka zwycięzcy” znamienny fakt, gdy Poznańczycy porwani dźwiękami mazurka Dąbrowskiego przechylili szalę zwycięstwa pod Gravelotte. O tej potędze muzyki wiedzieli dobrze starożytni, zwłaszcza Grecy, którzy przypisywali jej ogromne społeczne, moralne i pedagogiczne znaczenie, ale do pewnego stopnia rozumieli to i nasi byli zaborcy; tak np. rząd rosyjski kładł szczególny nacisk na krzewienie śpiewu rosyjskiego w szkołach ludowych w wioskach polskich, co tak świetnie opisał Żeromski w „Syzyfowych pracach”. Rosyjscy pedagodzy widocznie zdawali sobie sprawę z tego, że język nienawistny, przemocą wszczepiony w głowy, szybko się ulotni niemal bez śladu, podówczas gdy melodja, która raz zapadnie w czyjąś duszę, już się z niej wyrugować nie da i do końca życia będzie wytrwale i uporczywie kontynuowała swoją destrukcyjną robotę, jak czerw w drzewie, lub chorobotwórczy mikrob w organiźmie.

Widzimy więc, że muzyka stosownie do jej użycia i charakteru może stać się czynnikiem umoralniającym, uszlachetniającym, ale może też być siłą deprawującą — przykład: nowoczesne tańce, 0 których zamierzam wypowiedzieć się w następnym artykule.

Nasze społeczeństwo, niestety, nie ocenia muzyki tak, jak by należało; jest ona powszechnie uważaną za mniej lub więcej godziwą rozrywkę 1 na tem koniec; i taki stosunek do muzyki automatycznie staje się stosunkiem do jej adeptów. Smutny to objaw, ale przypomnijmy sobie te niezbyt tak odległe czasy, gdy zespoły skrzypków czy flecistów, jako wędrowne „bandy” były poza konieczną potrzebą uświetnienia jakiejś uroczystości, ledwie że tolerowane w miastach niemieckich, a często „wyświecane" poza jego obręb ... a narówni z muzykami byli traktowani podówczas i „komedjanci" wówczas, gdy rycerze - rozbójnicy korzystali z pełni przywilejów szlacheckich.

Czasy się zmieniają, kultura wzrasta i sztuka we wszelkich jej przejawach zdobywa coraz to zaszczytniejsze stanowisko, aż stanie kiedyś na wyżynie kierowniczki ducha ludzkóści. I dziś już wielcy muzycy cieszą się dużem uznaniem jak np. Paderewski — lecz my skromni pracownicy orkiestr wojskowych jesteśmy nadal niemal parjasami w społeczeństwie.

Nas nie mają za artystów, i był wypadek, kiedy mi to pewien oficer w oczy powiedział. Może po części mają słuszność; wielu bowiem z orkiestrantów wojskowych artystami nie są, lecz tylko mniej lub więcej zdolnymi rzemieślnikami muzycznymi; lecz zespół orkiestry wojskowej, pod kierownictwem utalentowanego kapelmistrza jest bezwzględnie artystycznym, chociażby poszczególni wykonawcy nie zasługiwali na to miano.

Rozpatrzmy zatem specjalne zalety muzyki wojskowej: przedewszystkiemmusimy uprzytomnić sobie, że jak w najodleglejszych czasach, tak i do obecnej chwili muzyka bywa zasadniczo trojakiego rodzaju: religijna, taneczna i koncertowa. Każdy z tych rodzajów muzyki składa się zazwyczaj ze specjalnych wykonawców; inny mają styl i, że tak powiem „zacięcie” orkiestry symfoniczne, a inny operowe, te zaś różnią się od operetkowych i tanecznych; całkiem zaś odmienny styl mają orkiestry i chóry kościelne.

Muzyka wojskowa jednakże musi — o ile to jest możliwem — posiadać wszelkie style: jest ona bowiem kościelną podczas nabożeństwa wojskowego, taneczną, czyli rytmiczną podczas zabawy, czy też defilady, lub marszu, symfoniczną, a do pewnego stopnia operową i operetkową podczas koncertów, gdzie, zwłaszcza w uzdrowiskach, w jednym programie spotyka się koncertową uwerturę i potpourri z operetki, Wagnera obok Eilenberga, Rossiniego obok Lewandowskiego itd.

Tym sposobem orkiestra wojskowa po pierwsze jako kościelna przyczynia się do podniesienia powagi i uroczystości nabożeństwa, a temsamem do podniesienia poziomu moralnego żołnierzy; po drugie, jako marszowa, podnosi urok wojska podczas parad wojskowych i defilad i wzbudza sympatję ludności do wojska; podczas zaś marszów przynosi ulgę maszerującemu żołnierzowi, skraca mu czas i drogę, podnieca energję, a choć, co prawda, po skończonym marszu, następuje reakcja i żołnierz czuje się bardziej znużonym, to jednak dzieje się to dopiero wówczas, gdy już jest możność spoczynku; po trzecie, jako koncertowa daje zadowolenie estetyczne i jest najmilszą rozrywką dla żołnierza, tym promieniem w jego trudnem, szarem, codziennem życiu; w końcu jako taneczna daje rozrywkę, która w naszem społeczeństwie jest również niezbędną, jak sen lub pożywienie.

Pomimo więc, że wojsko, jak wiemy, składa się z broni i służb, i że wszelkie „służby[41] są dla broni, a nie odwrotnie, jak Krasickiego „nos dla tabakiery", to jednak zarzut próżniactwa i darmozjadowstwa wobec orkiestrantów nie jest słuszny, bo orkiestra pracuje dużo, przyczynia się do wychowania żołnierza, umila mu życie, daje rozrywkę, kształci ducha, może i powinna pobudzać zmysł patrjotyczny i zjednywa mu sympatję ludności.

Co jednak począć skoro już tak się utarło, że orkiestranci nie cieszą się zbytnią sympatją linjowych tak oficerów, jak i podoficerów? Mojem przekonaniem przedewszystkiem należy postępować tak, by nikt nie mógł o żadnym z nas nic ujemnego powiedzieć. Orkiestrantów powinna zawsze i w każdym wypadku cechować inteligencja, która zmusi każdego, nawet niechętnego, do szacunku. Następnie należy pamiętać o tem, że muzyka, a tembardziej wojskowa, nie jest „fachem[44], lub „zawodem'[4], lecz raczej posłannictwem; coś jakby kapłaństwem, lub apostolstwem; nie bacząc przeto na uznanie lub brak tegoż, należy iść wytrwale naprzód, doskonaląc się w sztuce, z tem mocnem przekonaniem, że służymy nie danemu pułkowi lub jego dowódcy, lecz narodowi polskiemu w ramach swego pułku lub garnizonu. Jeżeli staniemy na tym punkcie widzenia i uprzytomnimy sobie, że każde posłannictwo, każda misja, musi być do pewnego stopnia poświęceniem, wówczas lżej nam będzie pogodzić się z faktem, że nasza praca w którą wkładamy nietylko wysiłek umysłowy, lecz i fizyczny i ponadto powodująca nieraz znaczne naprężenie nerwów, jest niedocenianą.

Przeczytajmy historję świata, a dowiemy się ilu ludzi znakomitych, ilu dobroczyńców ludzkości było zapoznanych i nieraz kończyło życie w nędzy.

Niech więc nam w naszej pracy przyświeca nie uznanie i nawet nie widoki materjalne, lecz przedewszystkiem idea, a nagrodą naszą niech będzie świadomość, że nieuznani, przyczyniamy się do odbudowy ukochanej Ojczyzny, do spojenia w jedną masę naszego różnorodnego społeczeństwa. Już to jedno, że wnosimy promyk piękna w monotonne i nudne życie żołnierza, powinno nas napełnić tem wewnętrznem zadowoleniem, które daje większą satysfakcję, niż słuszne uznanie otaczających.

Z drugiej strony z przykrością stwierdzić muszę, że w wielu wypadkach orkiestranci sami nietylko że dyskredytują się w opinji pułku, ale swojem postępowaniem, nieodpowiedniem do godności żołnierza polskiego i artysty, psują opinję całego swego zespołu. Znam wypadki, kiedy jeden, o nizkim poziomie etycznym i moralnym orkiestrant, jednym karygodnym postępkiem zepsuł świetną opinję dotychczasową całej orkiestry. Orkiestrantów więc, oprócz inteligencji, jak wspomniałem wyżej, powinno jeszcze cechować koleżeństwo, nawet w nieodzownej rywalizacji. Orkiestranci powinni sami uważać wzajem na siebie, ażeby żaden z nich, przez jakiś wybryk, nie psuł opinji całego zespołu. Co do rywalizacji, to jest ona konieczną, ale nie może przybierać cech zazdrości; zazdrość bowiem jest najszkodliwszym kierownikiem naszych czynów. Bardzo się myli naprzykład taki solista, podoficer zawodowy, który tamuje rozwój rutyny swego pomocnika — elewa z obawy, by go nie zdystansował; wcale bowiem nie ubliża niczyjej godności, jeżeli ktoś młodszy okaże się bardziej utalentowanym.

Dobry naprawdę muzyk przeciwnie pomaga rozwijać się każdemu talentowi, pomimo bowiem wszystkiego, przyjemniej jest grać w orkiestrze dobrej, niż miernej, a dobrą być może wówczas, gdy wzajem wspierać się będą w nauce wszyscy jej członkowie. Tak samo mylą się ci orkiestranci, którzy przez fałszywą ambicję fukają się na kolegów, którzy mając większy talent, rutynę lub znajomość rzeczy dają jakieś fachowe rady, lub wskazówki co do wykonania jakiejś frazy. W obu tych wypadkach koniec końcem rozstrzygającem będzie stanowisko i sposób zapatrywania się kapelmistrza. W orkiestrze powinno i musi być współzawodnictwo, ale musi ono iść w tym kierunku, by każdy poszczególny wykonawca dążył sam do wydoskonalenia się, czy to w kierunku techniki, czy wiedzy muzycznej, a nie w kierunku szykanowania współzawodników; tym bowiem drugim sposobem obniża się ogólny poziom orkiestry, a z nią automatycznie i wartość osobista każdej jednostki.

Wspólną zatem pracą, nad sobą w kierunku zarówno muzycznym jak i etycznym jestem najmocniej przekonany, w krótkim czasie zdobędą orkiestranci w pułkach należne im uznanie i epitety darmozjadów, próżniaków i rozpuszczonej bandy, które zostały wraz z wielu innemi tradycjami wojsk zaborczych przeszczepione do naszych szeregów, pójdą wreszcie w zapomnienie.

Trochę tylko dobrej woli, prawdziwego zamiłowania do sztuki i zrozumienia że przez nią służymy i to bardzo owocnie Ojczyźnie, a nie będzie powodu do uskarżania się na złe traktowanie przez oficerów i lekceważenie przez podoficerów pułku.

J. K.

Starożytne instrumenty muzyczne

(Cgipt).

Bezwątpienia najstarszym instrumentem muzycznym jest głos ludzki. Prócz tego „dętego" instrumentu dała natura ludziom drugi instrument - a mianowicie instrument „perkussyjny[44] a tym są: ręce. U ludów pierwotnych po dziś dzień te dwa instrumenty: głos i wybijanie rytmu rękami zastępują naszą orkiestrę — tak było też w najdawniejszych czasach. Ludy starożytne o których uczy nas historja stały już na bardzo wysokim stopniu kultury, u nich znajdujemy też wszystkie trzy, dziś też nam znane grupy instrumentów muzycznych: instrumenty perkussyjne, dęte i strunowe. Że naprzód ludzkość zaczęła używać instrumentów perkussyjnych a z biegiem czasu dopiero dętych, a jeszcze później strunowych, udowodni nam obserwacja naszych niemowląt — które są jakby obrazem ludzkości całej w niemowlęctwie. Każdy miał sposobność spostrzedz, że małe dziecko zabawiają matki i piastunki klaskaniem w ręce, bębnieniem po s*zybach, a zabawki dziecinne dla

niemowląt składają się wyłącznie z różnych kołatek, grzechotek i dzwonków. Po pewnym jednak czasie zabawki te i dotychczasowy sposób uspokajania dzieci klaskaniem w ręce — działać przestaje — przychodzi kolej na trąbki dziecinne, piszczałki i t. d., a dopiero starsze dziecko zajmie się skrzypcami. Ludzkość przechodziła te same stopnie rozwoju, jak nasze niemowlę. Natura dała człowiekowi ręce — one też stanowiły długie lata orkiestrę taneczną, już to zaopatrzone w kamienie, kawałki drzewa, już to bez nich. Jak jednak wpadł człowiek pierwotny na myśl zrobienia instrumentu dętego — tego z całą stanowczością powiedzieć nie możemy — możemy się jednak domyślać. Człowiek pierwotny nie znał innych potrzeb — prócz konieczności zaspokojenia głodu. Chodził więc na polowanie za zwierzyną. Niejednokrotnie musiał zasadzać się nad brzegiem jakiejś wody i godzinami czatować na zdobycz. W tych chwilach milczącego oczekiwania bez ruchu przy natężonej uwadze musiał do uszu jego dojść dziwny, nieznany mu głos — niby jęk, niby głęboki gwizd. Zaniepokojony myśliwiec rozglądał się dokoła — łowił uchem kierunek, z którego ten głos pochodził, aż wreszcie wzrok jego padł na długą wyschniętą, wydrążoną kość jakiegoś dawno w tem miejscu padłego zwierzęcia. Wiatr wpadając ze siłą w piszczel, wydobywał z niej owe tony, które zaniepokoiły myśliwca. A kiedy ten przekonał się, że on dmąc w wydrążoną kość podobnie jak wiatr wydobywa tony, które mu się tak — mimo strachu — podobały — zapewne wrócił do siedziby swojej z nową zdobyczą, z instrumentem muzycznym. Tak możemy sobie tłumaczyć powstanie fletów. I znów upłynęły lata. Pierwotny człowiek nauczył się używać łuku. Nie uszło jego uwagi zapewne, że cięciwa po wypuszczeniu strzały wydaje ton. Chwila, w której on to spostrzegł była chwilą narodzin harfy. Kształt harfy starożytnej, jaką widzimy na malowidłach egipskich pozwala nam przypuszczać, że domysły nasze co do jej powstania są słuszne. Widzimy też na egipskich malowidłach, pochodzących z 3 — 4000 lat przed narodzeniem Chrystusa harfy i lutnie. Harfy różniły się od lutni tem, że miały większą ilość strun a każda z nich wydawała jeden tylko ton, podczas gdy lutnie mniej miały strun zaopatrzone były jednak w podstrunnik, przy którego pomocy można było przez naciskanie palcem struny dowolnie skracać, a temsamem z instrumentu wydobywać wielką ilość tonów. Harfy nazywały się w Lgipcie tebuni i grano na nich stojąc lub klęcząc. Początkowo miały one niewiele strun, z biegiem czasu ulepszano je a wysokość ich równała się często wysokości człowieka. Lutnie egipskie, zwane nabla, były podobne do naszyn mandolin, wypukły korpus, długą szyjkę, podstrunnik i główkę z kołkami i jedną do trzech strun. Prócz tebuni i nabla znacznie później od Assyryjczyków przyjęli Egipcjanie lirę. To były instrumenty muzyczne strunowe — prócz tych mieli Egipcjanie różnorodne flety. Flet prosty — niem — na którym grano przy pomocy ustnika, jakiego używa się dziś jeszcze przy instrumencie zwanym flażoletem — miał pięć otworów i dlatego ograniczony obszar tonów. Na flecie sebi — poprzecznym — grano zupełnie podobnie jak na naszych fletach. Egipcjanie przyjęli później z Małej Azji flety zakrzywione. Instrumenty perkussyjne były też znane Egipcjanom. Były to bębny wojenne w kształcie małych beczułek z naciągniętemi na miejscu denek skórami. Grano na nich rękoma lub pałeczką. Prócz bębnów mieli Egipcjanie instrumenty perkussyjne podobne do tamborina i metalowe kołatki zwane sistrum. Jak grano w Egipcie, czy wyłącznie każdy instrument „solo" czy składano z poszczególnych instrumentalistów orkiestry, trudno z pewnością powiedzieć. Sądząc z obrazów należy przypuścić, że grywali egipscy muzycy połączeni w grupy, a więc w orkiestry — przypuścić dalej należy, że w orkiestrze takiej bębny oznaczały rytm a inne instrumenty grały w unisonie lub oktawie. Muzyka była w wysokiem poważaniu. Na dworach faraonów (królów egipskich) byli muzycy w poważaniu i piastowali wysokie urzędy. Przy muzyce składali Egipcjanie bogom ofiary, grzebali umarłych — muzyka rozbrzmiewała też przy ich ucztach.

c. d. n.

BOGUSŁAW SIDOROWICZ.

Koncert orkiestr inojskoioych la D. D. K. IX.

Jechałem do Brześcia nad Bugiem z uczuciem niezmiernej ciekawości. Nie znałem tej części naszych kresów, nie mogłem nawet mieć wyobrażenia, jaki jest poziom tamtejszych orkiestr, stojących po największej części w zapadłych ganizonach, niekiedy o'setki kilometrów od większych . środków kulturalnych. Znałem te orkiestry ze sprawozdań, martwych swą sztywnością urzędową, czasem niezupełnie prawdziwych, nie mówiących w każdym razie nic o relatywnej wartości orkiestr. Nawet kapelmistrzów poszczególnych orkiestr miałem zaszczyt poznać tylko z ich aktów personalnych, lub z opinji dowódców, ale o pracy ich nie mogłem sobie wyrobić zdania osobistego, ponieważ poprostu nie miałem sposobności zetknięcia się z nią bezpośrednio. Otwarcie się przyznam, że się niespodziewałem usłyszeć i zobaczyć cegoś więcej nad bardzo przeciętny poziom, a jadąc' nawet odrobinkę, odrobineczkę bałem się, czy ten poziom nie będzie zbyt niski. Tymczasem spotkała mnie niespodzianka tak wielka, że wyjechałem z Brześcia naprawdę szczerze uradowany. I oto wszystkim mogę dziś zupełnie bezstronnie powiedzieć, że na naszych kresach pracuje się na polu muzyki bardzo solidnie, a rezultaty osiągnięte przez poszczególnych kapelmistrzów nie są nietylko gorsze od wyników, jakimi się szczycą niektóre orkiestry z centrum kraju lub z kresów naszych zachodnich, ale w niektórych wypadkach nawet je przewyższają.

Konkurs orkiestr w Brześciu trwał dwa dni a odbywał się w ogrodzie 3 Maja w wielkim, a nawet bardzo wielkim i wysokim, wcale akustycznym drewnianym baraku, zwanym teatrem „Czary",

W pierwszy dzień, dnia 11 września koncertowały orkiestry 25 p. uł., 26 p. uł., 9 dak., 9 p. sap., 35 pp.. 79 pp. i 83 pp. W drugi dzień, w niedzielę walczyły o palmę pierwszeństwa orkiestry czterech pułków piechoty, a mianowicie: 22, 82, 34, 80. Warunki konkursu nie były zbyt ciężkie. Każda orkiestra nieetatowa musiała odegrać jako utwór obowiązkowy czardasza z ,.Ducha Wojewody“ Grossmanna i jeden utwór dowolnie wybrany, każda zaś z orkiestr piechoty miała za zadanie odegrać uwerturę „Polonję[1] R. Wagnera i po jednym utworze według własnego wyboru. Musztra i gra â vista, które w roku ubiegłym należały do konkursu, w tym roku odpadły za zgodą M. S. Wojsk, ze względu na to, że przeprowadzenie ich spowodowałoby ściągnięcie orkiestr do Brześcia conajmniej na trzy albo cztery dni, co pociągnęłoby za sobą znaczne koszta. Z powodów odemnie niezależnych nie mogłem niestety być w pierwszym dniu konkursu, w sprawozdaniu swem mogę się zatem opierać jedynie na opinji członków jury. Ponieważ w drugim dniu zasiadałem też w składzie sądu i stwierdziłem prawie że wyjątkową zgodność sądów tak poszczególnych członków jury, jak i mojego własnego, uważam, że powtarzając w niniejszem sprawozdaniu sądy wypowiedziane przez resztę panów, mogę się pod nimi z czystem sumieniem podpisać. Stwierdzam więc, że orkiestry kawalerji grały na ogół bardzo czysto, z dobrem poczuciem rytmu, i z należytem zrozumieniem stylu utworów. Orkiestra 25 pułku (16 ludzi, kapelmistrz p. Łazarew) otrzymała pierwszą nagrodę dla orkiestr nieetatowych (ładny kornet), zdobywając 15⁴/« punktów. Za nią poszła orkiestra 26 pułku (kpm. Kiernowicz) z 13¹ /„ punkt. Na trzeciem miejscu stanęła orkiestra 9 dak. (tensam kplm. Kiernowicz) uzyskując 12r>/„ pkt. Saperzy — trochę wojowniczo usposobieni — grali poza konkursem i osiągnęli swą stosunkowo b. wielką orkiestrą (27 grających, kplm. sierż. Kierczuk) 16*/„ punktów. Z orkiestr piechoty wyróżniła się w tym pierwszym dniu orkiestra 79 pp. pod batutą kplm. Pyszkowskiego, która osiągnęła 24 punktów, bijąc tem samem orkiestry 35 pp. (kplm. Rossę — 17⁴/„ punkt.) i 83 pp. (kplm. kontrakt. Berdysz 1 4 -'„ pkt.) Sukces kplm. Pyszkowskiego miał być ogromny, zwłaszcza po odegraniu fantazji z „Pajaców[11], bardzo licznie zgromadzona publiczność urządziła sympatycznemu kapelmistrzowi taką entuzjastyczną owację, że ten nie młodych już lat pan, mający za sobą i wiele pięknych dni i niemało artystycznych sukcesów był poprostu onieśmielony i jakby zawstydzony przyjęciem. Pyszkowski stał się bohaterem dnia, zdobył też drugą nagrodę DOK. IX.

Drugi dzień rozgrywek konkursowych rozpoczął się od występu orkiestry 22 pp. (kplm. Rodkiewicz). Słyszałem już grę tej orkiestry, mogę więc o niej wypowiedzieć się dokładniej. Przedewszystkiem pierwsze wrażenie, jakie odniosłem, było bardzo korzystni'. Nie spodziewałem się usłyszeć ani tak czystego brzmienia, ani takiej siły, ani też takiej 'giętkości i uległości orkiestry wobec kapelmistrza. Zwłaszcza stopniowania dynamiczne wykonywane były doskonale. Niestety wrażenie dobrego brzmienia zostało znacznie osłabione wskutek zbyt dowolnych temp, stosowanych przez kapelmistrza. Już w „Polonji[11] raziły one w sposób przykry, w potpourri z „Trubadura[11] musiały wywołać jaknajserdeczniejszy sprzeciw. Słusznie zauważył jeden z Członków jury, że stary Giuseppe Verdi musiał się w grobie przewracać, słysząc swoje dzieło w sposób tak niegrzeczny sponiewierane. Kplm. Rodkiewicz grał n. p. oklepane tańce cygańskie w tempie marsza żałobnego, natomiast zakończenie przyśpieszył najniepotrzebniej w świecie do tempa jakiejś cyrkowej galopady. Takie „ dowolności “ nie mogą mieć miejsca nawet przy najbardziej indywidualnem pojmowaniu muzyki.

O ileż lepiej, dostojniej, poprawniej brzmiały w wykonaniu orkiestry 82 pp. (kplm. Zygmuntowicz)! zarówno „Polonja[11], jak i pełna finezji uwertura Thomasa z „Mignon". Szkoda, że drzewo dobre pracowite i snać sumiennie uczone nie stroiło dość czysto! W każdym razie wynik 22¹/? punkt, wykazał znaczną przewagę w stosunku do poprzednika, który osiągnął tylko 17⁴/? pkt.

Zwycięstwo ostatecznie w konkursie przypaść miało trzeciemu współzawodnikowi tego dnia: orkiestrze 34 pp., na której czele stoi cichy, skromny pracownik kplm. Stoczewski. Wykonawcy wzięli słuchaczy z miejsca ,,Polonją“, zagraną z finezją w tempach, rytmice i w dynamicznych cieniowaniach. Największy sukces osiągnęli jednak wykonaniem „Symfonji wojskowej[11] Haydna, w świetnej instrumentacji C. Latanna, zastosowanej ad hoc przez Stoczewskiego. Poprostu wierzyć się nie chce, że ten nieliczny zespół mógł przynieść z jakiejś Białej Podlaskiej tyle dobrej, prawdziwie nieśmiertelnej muzyki. Była to niezwykła uczta artystyczna, godna stolicy, radość dla uszu, jakiej nie spodziewał się nikt z nas, ktorzyśmy już w życiu słyszeli trochę dobrego grania. Jury przyznała kplm. Stoćzewskiemu jednogłośnie najwyższą ilość punktów, t. j. 25, a temsamem uczyniła go szczęśliwym zdobywcą 1 nagrody i zasłużonym zwycięzcą zawodów muzycznych w DOK. IX. Oczywiście, że po takim sukcesie nieco blado wypadł występ ostatniego współzawodnika: orkiestry 80 pp. (kplm. Sieben), który uzyskał tylko $22^4/_7$ pkt. Stwierdzam jednak z całą bezstronnością, że i ta orkiestra w całej pełni zasłużyła na miano bardzo dobrej, a i kapelmistrz jej z pewnością do najlepszych z naszej braci się zalicza. Jeśli zaś wynik wypadł nieco słabiej, to winę tu może w części ponosi mało fortunny wybór poematu symfonicznego Smetany „Vysehrad‘\ utworu nie przemawiającego ani do wyobraźni, ani do uczucia, zwłaszcza po czterech godzinach znojnie na słuchaniu spędzonych.

Aby uzupełnić obraz tych pięknych dni Brześcia muszę z uznaniem podkreślić, że zainteresowanie konkursem było bardzo silne. W obydwa dni sala była wybita szczelnie publicznością, wśród której wyróżniali się przedstawiciele władz wojskowych z gen Milewskim, komendantem Obozu War. na czele, następnie przedstawiciele niemal wszystkich urzędów państwowych i komunalnych, mnóstwo osób z inteligencji i uderzająco wielka liczba pięknych i eleganckich pań. Publiczność ta wiernie aż do ostatniej chwili pozostająca na sali, mimo szalonego upału, złożyła nietylko dowód wielkiego zaciekawienia się konkursem, ale na każdym kroku starała się okazać swą wielką sympatję dla naszych oijdestr, oklaskując entuzjastycznie wykonawców i zasypując ich kwiatami.

Organizacja zawodów była pod każdym względem znakomita. Por. scisłowskiemu ze sztabu DOK. IX, który cały ciężar urządzenia konkursu dźwigał na swych barkach, należą się nietylko słowa gorącego uznania, ale i wyrazy najserdeczniejszej podzięki za tę ofiarną a niewdzięczną pracę dla naszych celów i dla tego wielkiego ideału, jaki nam wszystkim przyświeca: Sława polskich orkiestr wojskowych!

Z życia naszych orkiestr isojskoisych

W dniu 30-go sierpnia 1926 r. odbył się koncert-konkurs orkiestr 1-szej Dyw. kawał, w teatrze „Palace“ w Białymstoku. Nagród nie rozdawano tylko oznaczono lokaty orkiestr. I tak pierwsze miejsce otrzymała za dobre wykonanie utworów orkiestra 9 p. strz. konnych drugie orkiestra 3 p. strz. kon. a trzecie orkiestra 2 p. ułanów.

W koncercie prócz wymienionych wyżej orkiestr brały udział: orkiestra 1 p uł., orkiestra 3-go p. szwol., orkiestra 10 p. uł. i orkiestra 14 D. A. K.

Program bogaty i pięknie zestawiony a zwłaszcza dobre jego wykonanie udowodniły ponownie, że orkiestry nieetatowe też pracują nad sobą celowo, co jest zasługą w pierwszej linji dzielnych ich kapelmistrzów. W programie były utwory Beethovena, Czajkowskiego, Gounoda z obcych, Moniuszki, Chopina, Joteyki, Grossmanna z polskich kompozytorów.

Fotografia nasza przedstawia połączone orkiestry wymienionych pułków. Orkiestry te w sile 160 ludzi wykonały pod batutą najstarszego kapelmistrza p. M. Starka kilka utworów, między innymi marsz 1 Dyw. Kawalerji, kompozycji kapelmistrza 3 p. s. k p. M. Starka.



Tak konkurs, jak i monstre-koncert były dowodem ukochania muzyki w wojsku i jasnym promykiem w codziennem szarem życiu naszego kochanego żołnierza-kawalerzysty. Inicjatorom, kierownikom i wykonawcom za trudy — cześć!

Nasze orkiestry w zdrojowiskach

Nasz współpracownik (Z. G. U.) pisząc o orkiestrach wojskowych w zdrojowiskach podkreślał niejednokrotnie powody dla których orkiestry wojskowe mają w zdrojowiskach bezwzględne pierwszeństwo przed innymi zespołami. Jakby na potwierdzenie słuszności tych wywodów czytamy w Nr. 18 „Zdroju[11], tygodnika informacyjnego Komisji Zdrojowej w Ciechocinku co następuje:

„Od 1 września grywa w parku zakładowym orkiestra 61 pułku piechoty z Bydgoszczy w liczbie 52 osób pod batutą p. Dawidowicza. Orkiestra ta świetnie przygotowana wznowiła dawne tradycje Ciechocińskich koncertów. Publiczność z tej zmiany jest bardzo zadowolona, chętnie uczęszcza na koncerty i oklaskuje wykonawców.

Katowicka cywilna orkiestra, niby operowa, niestety zawiodła oczekiwanie, bo też przez sierpień miała domorosłego kapelmistrza, została zdekompletowana i zdemoralizowana przez ciągłe zatargi członków orkiestry ze swoją dyrekcją.

Należy się podziękowanie p. Dawidowiczowi za doskonały zespół orkiestry, **który na przyszłość może w zupełności zastąpić cywilną orkiestrę drogo opłacaną a słabo wywiązującą się z przyjętych obowiązków".**

Powyższą notatkę przedrukowujemy ze „Zdroju“ tylko dlatego, że mowa w niej jest o wojskowej orkiestrze a zależy nam na zebraniu dowodów, że orkiestry wojskowe nie są pasożytem lecz że potrafią same sobie byt zapewnić i że przyjęte na siebie zobowiązania wypełniają ku ogólnemu zupełnemu zadowoleniu a przez to są wszędzie mile widziane.

Wyjaśnienie.

W Nr. 5 „Muzyka Wojskowego" w artykule 0 prowadzeniu bibljotek wojskowych wyraziłem się dosyć nieprzychylnie o utworze na orkiestrę dętą p. t. „Cud nad Wisłą". Nazwiska kompozytora nie wymieniłem. Proszę mi wierzyć, że lepiej tak 1 dla samego „twórcy" jak i dla wszystkich, którzy mieliby ochotę utwór ten zagrać. Zastrzegam się jednakże wyraźnie, że nie miałem na myśli kompozycji kapelmistrza Koseckiego, noszącej taki sam tytut. Naodwrót „Cud nad Wisłą" Koseckiego jest wcale udatnym utworem, który z pewnością wszystkie nasze orkiestry będą grywać z wielkiem powodzeniem, zwłaszcza że rzecz jest napisana niezbyt trudno, a efektownie, barwnie i z umiarkowanym patosem. Dlatego też M. S. Wojsk, poleciło ją do użytku naszym orkiestrom, a i ja, który miałem szczęście być jednym z pierwszych, którzy jej słuchali, gorąco za przyjęciem jej do repertuaru wszystkich orkiestr polskich przemawiam.

Bogusław Sidorowicz.

„C\id nad Wisłą"

Poemat J. KosecKiego.

Kapelmistrz 5 pułku strzelców podhalańskich Kosecki skomponował i własnem staraniem wydał poemat muzyczny pod tytułem „Cud nad Wisłą".

Na ten utwór, który zaliczyć należy do muzyki programowej, składają się następujące momenty z dziejów naszych walk o niepodległość w 1920 r.

Treść (program) poematu muzycznego „Cud nad \Visłą".

Wiadomość o zdobyciu Kijowa, nastrój w kraju spokojny, dochodzą od czasu do czasu echa z frontu, ale wszak to tak daleko społeczeństwo nie przewiduje niebezpieczeństwa, bawi się ponowne echo dalekiego grzmotu dział wywołuje chwilową konsternację, ale w krótce znowu zapanowuje beztroska wesołość, którą brutalnie przerywają niepokojące dźwięki międzynarodówki i ponowne echo działa ... Społeczeństwo przytomnieje. Rozlega się nawoływanie „do broni", które echem odbija się po całym kraju.

Kobiety wnoszą modły, młodzież składa przysięgę obrony ziemi „skąd nasz ród", wszystko tó jednak pokrywa coraz bliższa „międzynarodówka. Odwrót na całym froncie. W umysłach przerażonych obywateli zjawia się wizja niedawnej przeszłości : maszerująca ze śpiewem trywialnej pieśni „rota" moskiewska i widok pijanego sołdata z „harmoszką". „Stój, dalej ani kroku!" Bitwa pod Warszawą, wciągu której ci co nie walczą, wznoszą modły do królowej korony polskiej. Atak i szturm. „Jeszcze nie zginęła, póki my żyjemy[14]... Hymn tryumfu zbudowany na temacie pierwszego idyllicznego andante.

Całość, bardzo dobrze przemyślana i świetnie uplastyczniająca przebieg walk i „nastroje wojenne" w niektórych miejscach przejmuje słuchacza dreszczem rzeczywistości.

Nie brak również momentów wzniosłych, świadczących dobitnie, że natchnienie było jednym z najważniejszych czynników twórczych poematu.

Wielkie uznanie należy się kompozytorowi, że pracą swoją, która opiewa jeden z najważniejszych epizodów naszych dziejów, przyczynił się do powiększenia tak ubogiej orkiestralnej literatury wojskowej.

Obyśmy jak najwięcej inicjatywy zanotować mogli w tej dziedzinie!

Jerzy Laskowski por.

---

191 WIEDZA MUZYCZNA

Powtórka leKcji trzeciej.

Pytanie: Nazwij siedm tonów zasadniczych i podaj zarazem odległości między bezpośrednio po sobie następującymi tonami. Odpowiedź: c — d cały ton, d—e cały ton, e f półton, f—g cały ton, g—a cały ton, a—h cały ton, h—c półton. P. Jak nazywamy półton e f i h c? O. Półtony e f, h c nazywamy półtonami naturalnymi. P. Gdzie wstawiono półtony? O. Półtony wstawiono między c d, d e, f g, g a, a h. P. Jak powstały te wstawione półtony? O. Przez podwyższenie względnie obniżenie tonów zasadniczych. P. Jak się nazywa znak, służący do podwyższenia tonu zasadniczego? O. Krzyżyk. P. Jakie zmiany powoduje krzyżyk? O. Podwyższa nutę o pół tonu i do nazwy nuty dodaje końcówkę is. P. Jak się nazywają tony zasadnicze z krzyżykiem? O. Cis, dis, eis, fis, gis, ais, his. P. Jak się nazywa znak, służący do obniżenia tonu zasadniczego? O. Bemol. P. Jakie zmiany powoduje bemol? O. Obniża nutę o półtonu i do nazwy jej dodaje końcówkę es. P. Jak się nazywają tony zasadnicze z bemolami? O. ces, des, es, fes, ges, as, b. P. Który z tonów zasadniczych nie przybiera końcówki es? O. Ton h zamiast hes mówimy b. P. Jak się nazywa znak, który po krzyżyku lub bemolu użyty przywraca nucie jej dawne brzmienie i nazwę? O. Kasownik. P. Jak nazywamy krzyżyk, bemol i kasownik? O. Nazywamy znakami chromatycznymi. P. Gdzie się pisze znaki chromatyczne? O. Dokładnie na tej linji względnie polu, na którem leży nuta, do której odnosi się znak chromatyczny. P. Co znaczy po polsku słowo „chromatyczny" ? O. Barwny. P. Z jakiego języka pochodzi słowo „chromatyczny"? O. Z greckiego. P. Dlaczego nazywają się krzyżyk bemol i kasownik znakami „barwnymi"? O. Dawniej pisano je barwnie, aby były lepiej widoczne. P. Jaki znak służy do podwójnego podwyższenia tonów? O. Podwójny krzyżyk. P. Jakie zmiany powoduje podwójny krzyżyk? O. Podwyższa nutę przed którą on stoi o dwa półtony i do nazwy jej dodaje końcówkę isis. P. Jak nazywają się tony zasadnicze z podwójnym krzyżykiem? O. cisis, disis, eisis, fisis, gisis, aisis, hisis. P. Jaki znak służy do podwójnego obniżenia tonów? O. Podwójny bemol. P. Jakie zmiany powoduje podwójny bemol? O. Obniża nutę przed którą on stoi o dwa półtony i dodaje % do jej nazwy końcówkę eses, P. Jak nazywają się tony zasadnicze z podwój-

nym bemolem? O. Ceses, deses, eses, feses, geses, asas, heses, P. Co wynika z możliwości podwyższania i obniżania tonów zasadniczych? O. To, że tony mogą mieć różne nazwy, różnie się pisać a brzmieć jednakowo. P. Jak nazywamy takie tony? O. Tonami enharmonicznymi. P. Nazwij ton enharmoniczny do tonu g! O. fisis, asas. P. Na tonie cis dokonaj zmiany enharmonicznej! O. cis, des. P. Na tonie his —! O. c!

LeKcja czwarta.

NauKa o gamach.

Szereg tonów następujących po sobie a ułożonych w pewnym porządku nazywamy gamą. Gama może się składać ze samych półtonów i nazywa się wtedy gamą chromatyczną, a może też gama składać się z całych i pół tonów i nazywa się wtedy gamą djatoniczną. Gama chromatyczna jest to kolejne następstwo 12 tonów jednej oktawy: c cis d dis e f fis g gis a ais h c — z powrotem c h b a as g ges f e es d des c. Przy pisaniu chromatycznej gamy wznoszącej się ;do góry) piszemy krzyżyki — przy pisaniu gamy • chromatycznej opadającej (w dół) piszemybemole. Gama djatoniczna jest to kolejne następstwo ośmiu tonów. JTak już powiedzieliśmy gama djatoniczna składa się z całych i pół tonów. Mamy dwa rodzaje gam djatonicznych: gamy durowe i gamy molowe. Poznamy najprzód gamy durowe. Zagraj na swoim instrumencie następujące tony: c d e l g a h c — będzie to gama C-dur. Przypatrzmy się budowie tej gamy. Oznaczmy jednak przedtem stopnie:

£ d e f g a h c
I II III IV V VI VII VIII.

Pierwszy stopień gamy nazywamy toniką. Licząc od toniki — pierwszego stopnia — przekonamy się, że między c d, d e, f g, g a, a h,czyli między stopniem I 11, II III, IV V, V VI, VIi VII, są całe tony — tylko między stopniem III a IV, a więc e f i między stopniem VII a VIII, a więc między h c są półtony. Widzimy więc, że gama durowa ma między stopniem trzecim a czwartym półton. Zapamiętamy to sobie jeszcze lepiej, dzieląc gamę na dwie grupy po cztery tony.

c d e f | g a h c
I II III IV | V VI VII VIII

Taką grupę składającą się z cz'terech posobie następujących tonów gamy nazywamy tetrachordem. Każda gama ma więc dwa tetrachordy a każdy tetrachord gamy durowej składa się z dwóch całych tonów i jednego półtonu — ten pół ton znajduje się na końcu tetrachordu. Poznaliśmy więc budowę gamy durowej. Gamę durową możemy rozpoczynać od każdego innego tonu — musimy tylko przy budowie gamy zachować ten sam porządek całych i jiółtonów jaki jest w gamie C-dur. Czyli inaczej mówiąc każda gama durowa zaczęta z innego tonu będzie brzmiała zujmłnie tak samo, jak gama C-dur — tylko będą to gamy wyższe lub niższe od C-dur — będą to tak zwane gamy trasponowane. Opierając się o j)owyższe zbudujemy sobie kilka gam durowych, zaczynając coraz z innego tonu. N. p. zacznijmy od tonu g:

g a h e : d e f g
I II III IV | V VI VI VIII

Podzieliliśmy tę gamę na dwa tetrachordy, podpisaliśmy stopnie i wiemy, że między III a IV, VII a VIII stopniem ma być półton. Przekonajmy się, czy tak jest. Między g a, jest cały ton i ma być, między a h cały ton i ma być, między h c półton i ma być, bo to są stopnie III i IV w tej gamie, między c d (IV V) cały ton ma być. Przechodzimy do drugiego tetrachordu — między d e jest cały ton — ma być, między e f jest półton, a ma być cały ton — uciekamy się do znanego nam środka — do krzyżyka i za jego pomocą podwyższamy to f na fis — przez to podwyższenie f na fis zyskujemy potrzebny nam cały ton a więc e fis jest cały ton i ma być fis g — jest półton, a ponieważ jest to vll i VIII stopień tej gamy półton ten jest na swojem miejscu. Wynika więc z tego następująca gama:

g a h c | d e fis g
I II III IV | V VI VII VIII

czyli mówimy, że gama G-dur ma jeden krzyżyk fis. Gama G-dur jak widzisz tylko tym jednym tonem fis różni się od gamy C-dur. Przypatrzmy się dobrze następującemu zestawieniu gamy C-dur z gamą G-dur:

I. tetrachord	2. tetrachord	
c d e f I II III IV	gah c V VI VII VIII	= C-dur
	g a h c I II III IV	d e fis g V VI VII VIII
	1. tetrachord	2. tetrachord

Z powyższego zestawienia widzisz, że drugi tetrachord gamy C-dur jest jiierwszym tetrachordem gamy G-dur czyli, że piąty (V) stopień gamy C-dur jest toniką (I stopniem) gamy G-dur. Chcąc znaleźć gamę następującą po G-dur pomóż sobie, biorąc drugi tetrachord gamy G-dur za pierwszy tetrachord gamy następnej, a za tonikę tej nastęjmej gamy weź V stopień gamy G dur. Będzie to ton d. Zbudujmy na nim gamę

d e f g | a h c d
I II III IV | V VI VII VIII

Po wypisaniu tych ośmiu tonów, po podpisaniu stopni i podziale na dwa tetrachordy zastanówmy się, czy półtony znajdują się na właściwem miejscu? Stopień I i II — d e — to cały ton, ma być więc dobrze — e f - to półton a ma być cały — podwyższamy to f na fis — e fis to cały ton ma być — więc dobrze — fis g — to półton między stopniem III i IV — jest więc na swojem miejscu, g a — cały ton ma być, a h cały ton ma być, h c półton na stopniu VI i VII musi być cały ton - podwyższam to c na cis — h cis — to cały ton i ma być, cis d stopień VII i VIII półton a więc dobrze. Gama D-dur różni się od gamy G-dur jednym tonem cis a od C-dur dwoma tonami: fis, cis.

Postęjmjąc podobnie jak [>oprzednio znajdziemy, że [)o D-dur następuje A-dur, a po wyprowadzeniu tej gamy przekonasz się, że będzie ona różniła się od D-dur tonem gis — a od C-dur trzema tonami fis, cis, gis.

Gama A-dur będzie więc składała się z następujących tonów:

a h cis d | e fis gis a
I II III IV | V VI VII VIII

Następną gamą będzie gama E-dur:

e fis gis a	h cis dis e
I Jf III IV	**V VI VII VIII**

po niej nastąpi H-dur:

h cis dis e	fis gis ais h
I II III IV	**V VI VII VIII**

po H-dur następuje Fis-dur:

fis gis ais h	cis dis eis fis
I II III IV	**V VI VII VIII**

po Fis-dur następuje Cis-dur:

cis dis eis fis	gis ais his cis
I II III IV	**V VI VII VIII**

Zestawiając razem wszystko to co dotychczas powiedzieliśmy widzimy, że

gama C-dur c d e f *g* a h c nie ma znaków chromatycznych,

gama G-dur g a h c *d* e fis g ma 1 krzyżyk fis

„ U-dur d e fis g a h cis d „ 2 „ fis cis

„ A-dur a h cis d *e* fis gis a „ 3 „fis cis gis

„ E-dur efis gis a *h* cis dis e „ 4krzyżyki fis cis gis dis

gama H-dur h cis dis e *fis* gis ais h ma 5 krzyżyków fis, cis, gis, dis, ais.

gama Fis-dur fis, gis, ais, h, *cis,* dis, eis, fisma 6 krzyżyków fis, cis, gis dis ais eis

gama Cis-dur cis, dis, eis, fis, *gis,* ais, his, Cis ma 7 krzyżyków fis, cis, gis, dis, ais, eis, his

Jak z powyższego zestawienia widzisz — każda następna gama ma o jeden krzyżyk więcej. Wyucz się dobrze na pamięć powyższej tabelki i porządku w jakim po sobie następują krzyżyki 1) fis 2) cis, 3) gis, 4) dis, 5) ais, 6) eis, 7) his.

Repetycja czwarta.

1. Napisz na zeszycie nutowym gamę chromatyczną od a^1 — a^2 do góry i na dół od a^2 — a^1 — pod każdą nutą napisz jej nazwę!
2. Napisz gamę z 3 krzyżykami, z 5 krzyżykami.
3. Wymień szybko kolejne następstwo krzyżyków.
4. Która gama ma 4 krzyżyki? Napisz ją!
5. Napisz następujące gamy C, G, D, A, E, H, Fis, Cis-dur.
6. Wyucz się dobrze na pamięć powyższego następstwa gam.

Wskazówki.

Każde z powyższych zadań repetycji czwartej pisz we wszystkich 7 kluczach. Zadania w kluczu, odpowiadającym Twojemu instrumentowi przegraj kilkakrotnie !

Rozrywki

Z życia Halevy'ego.

Było to w roku 1849. Kompozytor zmęczony i zmartwiony powrócił z teatru do domu po pierwszej próbie swoich „Musquetaires". Aby spocząć położył się na kanapkę. Nagle o uszy jego obił się śpiew. W domu pracowali murarze — przy pracy jeden z robotników zaczął śpiewać. Ale na Boga, śpiewał on melodję zupełnie podobną do melodji marsza z pierwszego aktu opery, marsza, którego Halévy — zupełnie słusznie — za swoje wyłączne dziecko uważał. Więc mimo woli — piosenka uliczna była wzorem jego melodji, z której on był tak dumny? Halévy stracił panowanie nad sobą — każe przywołać murarczyka—zaśpiewać słyszaną przed chwilą melodję — tak — ta sama — j e g o melodja. Murarczyk nie znał tekstu pieśni — ani też nie wiedział zkąd ona — jego majster tak śpiewa przy pracy, a on od majstra się nauczył. Zawołano pana majstra. Ten na niecierpliwe pytania Halévy'ego odpowiedział: „Naprawialiśmy mur w teatrze w czasie, gdy się odbywały próby z Muszkieterów — podobała mi się melodja tego marsza — zapamiętałem ją sobie. Piękny marsz — i cieszę się, że się panu też podobał — niech się pan wybierze do teatru wkrótce będą grali tę operę dla publiczności". Halévy ze łzą w oku podziękował poczciwemu majstrowi za radę, zapewnił, że do teatru pójdzie i uścisnął rękę majstra szczęśliwy, że marsz jego jest przecież j e g o .

— — —

Dobra wymówka.

Händel poprosił raz organistę z Chester, aby mu dostarczył kilku śpiewaków, czytających nuty á vista. Chciał bowiem spróbować kilka chórów ze **swego „Messyasza"**.

W kilka dni potem przyszedł organista i przyprowadził ze sobą wybranych śpiewaków. Przy chórze „Przez Twoje rany" basista Jensen zmylił się kilkakrotnie Händel wpadł w gniew i dał mu upust po angielsku, włosku i niemiecku naraz. Wreszcie zakończył zwrotem do śpiewaka: Czyś mi pan nie powiedział, że czytasz nuty á vista?" Tak panie — odpowiedział basista — ale nie za p i e r w s z y m razem".

— — —

Z anegdot historycznych.

Na dworze Stanisława Augusta podczas koncertu pewna śpiewaczka miała zaśpiewać oznaczoną przez króla piosenkę. Nuty jej leżały na fotelu, na którym najwygodniej w świecie usiadł pułkownik N. Dowcipny król widząc, że śpiewaczka szuka za nutami odezwał się do pułkownika N.:

— Pułkowniku, wybacz, lecz nuty, na które usiadłeś nie są na dętą orkiestrę...

Kalendarzyk muzyczny

Październik
od 1—15.

Dnia 2-go października 1920 r. umarł w Berlinie Max Bruch, kompozytor niemiecki. Napisał trzy opery, liczne chóry mieszane, żeńskie, męskić, utwory instrumentalne. Najbardziej znany i rozpowszechniony jest jego koncert skrzypcowy g-moll op. 26. Jego „Kol nidrei" (melodja hebrejska) napisana na wiolonczelę i orkiestrę jest dobrze opracowana na orkiestrę wojskową. — Urodził się w roku 1838.

Dniu 4 października 1784 r. umarł w Bolonji (Bologna) Padre Martini (właściwie Giambattista Martini) zakonnik ^franciszkanin, kompozytor najpoważniejszy w swoim czasie historyk i teoretyk

włoski. Komponował przeważnie muzykę kościelną. Urodził się w roku 1706. W r. 1725 był już kapelmistrzem przy kościele Franciszkanów w Bolonji a w r. 1729 otrzymał święcenia kapłańskie.

Tegoż dnia r. 1880, zmarł w Paryżu Jaąues Offenbach, kompozytor znanych i dziś jeszcze grywanych operetek (napisał 102 operetki!)

Do najbardziej znanych należą: „Orfeusz w piekle" „Piękna Helena" i nieschodzące z repertuaru operowego „Opowieści Hoffmanna".

Wszystkie ważniejsze jego operetki są opracowane jako „potpouri" na orkiestrę wojskową.

Dnia 7 października 17(>5, urodził się w Guzowie koło Warszawy Michał Kleofas Ogiński Pisał polonezy, romance, marsze i opery. Dwa polonezy jego „Les adieux" i „Les adieux a' la patrie" są powszechnie znane. Na orkiestrę wojskową też opracowane.

Dnia 8 października 1834 r. zmarł w Paryżu Adrien Boieldieu (Bojeldiö) francuski kompozytor licznych oper. Z uwertur do jego oper opracowane na orkiestrę wojskową są: „Kalif z Bagdadu" i „Biała dama".

Dnia 9 października 1835 r. w Paryżu urodził się Saint-Saëns (Sę-Saęs), kompozytor francuski. Pisał: poematy symfoniczne, symfonje, marsze specjalnie na orkiestrę wojskową, muzykę kameralną, muzykę kościelną wreszcie liczne opery. Z jego dzieł orkiestralnych opracowany na orkiestrę wojskową jest „Danse macabre" — Taniec szkieletów" op. 40, — i wyjątki z „Samsona i Dalili" Umarł w r. 1921.

Dnia 10 października 1813 r. w Roncole (Ronkole) we Włoszech ur. się Józef Verdi, najpłodniejszy kompozytor włoski ubiegłego stulecia. Z bardzo licznych jego oper na wojskową orkiestrę opracowane są w wyjątkach: II trovatore" („Trubadur*") „Nabuchodonosor" „Traviata" „Aida" „Balio in maschera" (in m'askera) „Bal maskowy". Verdi umarł w roku 1901.

Dnia 11 października 1896 r. zmarł we Wiedniu Antoni Bruckner (patrz „Muzyk Wojskowy" Nr. 4.)

Dnia 12 października 1855 roku, urodził się w Lebeny (na Węgrzech) Artur Nikisch (Nikisz) kapelmistrz światowej sławy, niezrównany dyrygent dzieł muzyki słowiańskiej, świetny interpretator dzieł wspomnianego wyżej A. Brucknera. Zmarł w r. 1922.

Dnia 13 października 1734 roku urodził się w Odenburgu Maciej Kamieński, ojciec opery polskiej. Napisał opery: „Nędza uszczęśliwiona" (pierwsza opera polska) „Zośka** czyli „Wiejskie zaloty* „Prostota szczęśliwa** „Tradyty załatwiona** „Balik gospodarski** „Słowik**. Prócz tego pozostawił Kamieński kilka utworów muzyki kościelnej. Umarł w r. 1821.

Czasopisma muzyczne.

„Przegląd Muzyczny*- Organ Zjednoczenia Polskich Związków Śpiewaczych wychodzi w Poznaniu 10 każdego miesiąca pod red. **Dr. H. Opieńskiego.** Adres redakcji i administracji ulica Półwiejska 35, II p.

Treść nr. 8: Prof. Dr. Zdzisław Jachimecki (Kraków). Ze współczesnej muzyki italskiej. Stefanja Łobaczewska (Lwów). Czwarty festival Międzynarodowego Towarzystwa Muzyki Współczesnej w Ziirichu. Pieśń polska na Bałkanie. Wrażenia z podróży krakowskiego chóru akademickiego. Sprawozdanie z książek i nut. Śpiewactwo polskie w Ameryce. Zjazd chórów w Rydze. Wiadomości bieżące. Kronika chóralna. Pisma. Zjednoczenie polskich Związków Śpiewaczych.

0 poparcie dla „MuzyKaWojsK."

W lipcu bieżącego roku rozpoczęliśmy wydawnictwo „Muzyka Wojskowego**. Cel jego istnienia określiliśmy dokładnie w pierwszym artykule.

Pismo stanęło na wyżynie wymagań — co przyznali nam wybitni fachowcy, a cała prasa przyjęła „Muzyka Wojskowego** jak najprzychylniej. Ministerstwo Spraw Wojskowych, jako najwyższa Władza udzieliło pismu naszemu jaknajdalej idącego poparcia i poleciła je do użytku w Armji, wyrażając uznanie dla myśli stworzenia tego koniecznego dla orkiestr wojskowych organu fachowego.

Staramy się by „Muzyk Wojskowy** przyniósł treść jaknajbardziej urozmaiconą, zaprosiliśmy do współpracy najwybitniejsze osobistości na tem polu pracujące, chcemy by i pod względem zewnętrznym przedstawiał się „Muzyk Wojskowy" jak najkorzystniej, udaje się nam to o tyle, o ile szczupłe środki na to zezwalają, chcemy by pismo nasze było naprawdę przyjacielem orkiestranta wojskowego, by w całej pełni było pismem, którego brak oddawna się odczuwało i które zasługuje na pełne poparcie. Niestety poparcia zupełnego ze strony Tych, dla których „Muzyk Wojskowy** istnieje jeszcze nie doznaliśmy.

W licznych orkiestrach wojskowych orkiestranci nie dowiedzieli się jeszcze o istnieniu „Muzyka Wojskowego'* mimo, że pierwsze numery **wszędzie** były rozesłane do **wszystkich** P. P. kapelmistrzów w ilości dziesięciu egzemplarzy.

Kilkanaście zaledwie orkiestr uznało za wskazane zaprenumerować „Muzyka Wojskowego** w większej ilości — niektóre wychodzą **z** założenia, że **jeden** egzemplarz na **całą** orkiestrę wystarczy, nie licząc się z tem, że, gdyby każda orkiestra wnioskowała — to suma **rocznej** prenumeraty nie starczyłaby na pokrycie kosztów **jednego** numeru.

Godne jednak są uwagi i te przypadki, że niektóre orkiestry prenumerują 25—40 egzemplarzy.

Tak pojęty obowiązek popierania swego fachowego pisma przez wszystkie orkiestry w kraju -- umożliwiłby nam rozbudowę „Muzyka Wojskowego" w potężny organ fachowy, któregoby nam pozazdrościć mogła zagranica.

Dobre pismo fachowe — to ważny czynnik w każdym zawodzie — twierdzenie to dowodu nie potrzebuje — czyż nasz zawód — muzyków wojskowych — ma się obyć bez swego pisma fachowego a raczej zezwolić, by powołane do życia z wielkim trudem, dzięki obojętności i brakowi poczucia solidarności fachowej znikło?

Nie spodziewamy się tego — przeciwnie oczekujemy chwili, kiedy „Muzyk Wojskowy" znajdzie się w ręku **każdego orkiestranta.**

W chwili rozpoczęcia wydawnictwa braliśmy **wszystko pod rozwagę** a przedewszystkiem ciężkie położenie finansowe, bo mimo wszystko, mimo idealnych celów — tylko o zdrowe podłoże finansowe oparte czasopismo może spełnić swoje zadanie określiliśmy więc prenumeratę jak najniższą i obecnie mimo 10°/„ podwyżki robocizny drukarskiej ustanowionej ceny nie podnosimy, licząc jeszcze wciąż

na to, że **wszyscy bez wyjątku** „Muzyka Wojskowego* zaprenumerują.

Kto więc przekonał się o naszej jaknajlepszej woli w kierunku osiągnięcia wytkniętych celów niech razem z nami staje do pracy — niech jedna nam przyjaciół wśród wojskowych i cywilnych muzyków wśród muzykalnej młodzieży, wśród członków orkiestr miejskich, parafjalnych, strażackich, górniczych.

Kto z nas zadowolony niech **każdemu o tem mówi,** kogo zadowolić nie potrafiliśmy niech **nam powie** dlaczego?

Ze swej strony usilnie starać się będziemy, by tych ostatnich — niezadowolonych nie było, a opierając się o rzetelną, poważną **pracę** mamy nadzieję rozpocząć drugi kwartał istnienia „Muzyka Wojskowego* z podwójną do dziś osiągniętą liczbą prenumeratorów.

Czy nadzieje nas nie zawiodą? Nie!

Redakcja.

m Odpowiedzi Redakcji *m*

P. kapral Witkowski. Pomyłkę dziś prostujemy. Rozwiązanie zagadki otrzymaliśmy. Pozdrowienia.

P. kapelmistrz Ciapski. Klisza wysłana za zaliczką. Firmy podane według życzenia. Po urlopie prosimy o dalszą opiekę. Cześć!

P. kapelmistrz Kosecki. Artykuły idą — zagadki też. Dzięki, pozdrowienia. Prosimy o sprawozdanie z konkursu.

P. tambor-major Kubik. Wszystkie numery były wysłane pod adresem p. kapelmistrza. Po wyjaśnieniu wysyłamy pod adresem Sz. Pana.

P. Zacharski Krościenko n/D. Niestety Nr. 1, 2, 3, 4, zupełnie wyczerpane.

P. Zdrojewski Plut. Wszystko w porządku. Wysyłamy jak dotychczas.

P. kapelmistrz Firek. Serdecznie zapraszam do współpracy. Proszę o sprawozdanie z konkursu.

P. Londoński Lwów. Zagadka dobra — pójdzie. Dobrych wywczasów — cześć!

P. kapelmistrz Knysak. Wszystko wysłane według życzenia. Wyjście Informatora opóźnili sami P. Koledzy. Nieodwołalnie wyjdzie w październiku.

P. kapelmistrz Spitzer. Dzięki za miły list — wszystko wysyłamy. Prosimy o artykuł. Cześć!

P. kapelmistrz Ksionek. Nieporozumienie — metronom-krokomierz można otrzymać na trzy raty. Pośpieszyć z zamówieniem bo na wyczerpaniu! Cześć!

P. kapelmistrz Słomowicz. Fotografje podoficerów zwróciłem — proszę o sprawozdanie z konkursu.

P. Klewiado, organista, Świr. Przyjmę od Nr. 5. Poprzednie wyczerpane.

P. sierżant Rudziński. Numer wysłany stosownie do życzenia na adres prywatny — ktoś musiał się nim „zaopiekować“ proszę popytać! Cześć!

P. kapelmistrz Święcki. Dzięki za miły list. Wysyłam wszystko równocześnie. Cześć!

P. kapelmistrz Wojakowski. Dla kogo zapisać prenumeratę? Proszę o odpowiedź! Pozdrowienia!

P. St. sierż. Gazda. Fotografię otrzymałem. Cześć!

P. Nowak, Jaworzno. Prenumeratę wpisaliśmy od 1. IX. Pozdrowienia!

P. Holctreger, Kutno. Na tygodnik zamienić się nie możemy. Za miły list dzięki!

P. kapelmistrz Sosiński. Spis otrzymany — dziękujemy! Cześć!

Dowiadujemy się z miarodajnego źródła, że przemianowanie PP. Kapelmistrzów na oficerów stanie się w najbliższym czasie faktem dokonanym.

W M. S. Wojsk, toczą się obecnie prace związane z uregulowaniem czynności komisji weryfikacyjnej dla kapelmistrzów.

W jednym z następnych numerów umieścimy rzeczowy artykuł w tej sprawie. —

Redakcja „MuzyKa WojsKowego“.

Do P. T. Prenumeratorów!

Z szóstym numerem „Muzyka Wojskowego* rozpoczynamy drugi kwartał istnienia naszego dwutygodnika.

Zwracamy się do P. T. Prenumeratorów z uprzejmą prośbą, by zechcieli do dnia 5 października nadesłać nam prenumeratę za następny kwartał. Kwartalne regulowanie prenumeraty uważamy za najwygodniejsze. Oczywista komu to nie odpowiada, niech wysyła prenumeratę miesięcznie.

Równocześnie prosimy tych P. T. Prenumeratorów, którzy zalegają z prenumeratą za czas ubiegły, by ze względu na ogólne ciężkie położenie materjalne wpłacili należne kwoty możliwie najszybciej.

Administracja „MuzyKa WojsKowego".

Od RedaKcji.

Podając w numerze dzisiejszym sprawozdanie kapitana Sidorowicza z konkursów orkiestr w DOK IX, prosimy naszych Czytelników o nadsyłanie analogicznych sprawozdań z innych DOK■ Zarazem zastrzegamy sobie ostateczne omówienie wszystkich konkursów w całej armji, poczem zamierzamy otworzyć dyskusje nad niektóremi zagadnieniami związanemi z urządzaniem tych konkursów,

---

Sprostowanie.

W numerze czwartym zaszła pomyłka w spisie czytelników. którzy nadesłali rozwiązanie drugiej zagadki: zamiast p. plutonowy Witkowski ma być p. kapral Witkowski. Na życzenie p. W. prostujemy — za omyłkę mimowolną przepraszamy.

Wolne posady *m m*

W orkiestrze 10 pp. w Łowiczu potrzeba:

1 Barytonisty,
1 Klarnecisty B,
1 Basisty Es,
1 Kornecisty I B.

Podania według wskazówek zawartych w Nr. 1 „Muzyka* kierować do Pana kapelmistrza 10 p. p. J. Waltera w Łowiczu do dnia 30 października br.

W orkiestrze 48 p. p. w Stanisławowie potrzebni :

2 I-szych skrzypków ze znajomością instrumentów dętych
1 barytonisty ,B.

Reflektuje się na kandydatów na podoficerów zawodowych młodszych i nieżonatych.

Podania według wskazówek zawartych w Nr. 1 „Muzyka* kierować do kapelmistrza 48 p. p. Józefa Baranowskiego w Stanisławowie do dnia 30 października br.

Do orkiestry 54 p. p. w Tarnopolu potrzeba następujących dpbrych muzyków na etat podoficera zawodowego:

1 I. „B“ kornecista, energiczny, posiadający dobre kwalifikacje na stanowisko tambour-majora
1 I. skrzypek
1 wiolonczelista.

Podania kierować do kapelmistrza 54-go p. p. A. Szatkowskiego.

W orkiestrze 66 pp. jest wolna posada kornecisty — solisty — na etat podoficera zawodowego. Zgłoszenia nadsyłać do p, kapelmistrza 66 p. p. Kozdracha w Chełmnie.

Orkiestra 1 pułku strzelców podhal. w Nowym Sączu potrzebuje:
1 pierwszego skrzypka,
1 solo-kornecistę,
1 waltornistę,
1 kontrabasistę.

Reflektuje się tylko na siły pierwszorzędne. Warunki według umowy. Zgłoszenia nadsyłać pod adresem: 1 pułk strzelców podhal. w Nowym Sączu.

MARSZ

na orkiestrę wojskową

ś. p. Kapelmistrza W. P.

LEWACKIEGO

polecamy orkiestrom wojskowym po

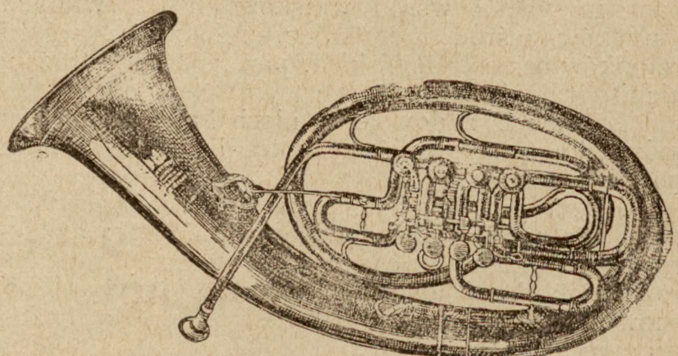
8,60 złotyck

wraz z przesyłką pocztową.

Czysty dochód z rozsprzedaży tego marsza przeznaczony na sieroty po tragicznie zmarłym koledze.

Zamówienia kierować prosimy do Administracji „Muzyka Wojskowego". Przesyłka za zaliczką — lub uprzedniem nadesłaniem kwoty.

Administracja „Muzyka Wojskowego".



Egzystująca od 1824 roku

Fabr. Instrumentów Muzycznych Wacława Stowassera Synowie

w Graslitz (Czechosłowacja)

Skład Fabryczny w Warszawie, Nowy Świat 36

w podwórzu, tel. 271 87. Konto czek. w P. K. O. 10.618.
Bank Gospodarstwa Krajowego Rk. czekowy Nr. 882.

Duży wybór instrumentów muzycznych dętych i rżniętych w kilku gatunkach gwarantowanej dobroci, ***oraz wszelkiego rodzaju przybory do tychże.***

UWAGA: Reperacja instrumentów muzycznych wykonywana jest w własnym warsztacie *solidnie, punktualnie i tanio.*

Firma A. ZeecKa Następcy

(KRUSZEWSKI I GUSS)

Zakład zegarmistrZowsKo-jubilersKi w Grudziądzu, Wybickiego 6/8
Wyłączne na Polską przedstawicielstwo Firmy Conrad Felsing.

Poleca

PP. Dowódcom Pułków, Baonów, Kompanij . P. T. Kapelmistrzom wojskowym

METRONOMY-KROKOMIERZE

w formacie dużego zegarka kieszonkowego.

Ulgi w spłacie! Na życzenie natychmiastowe oferty. **Ulgi w spłacie!**

„HARMONJA“ MAGAZYN NUT E. SCHMA

Skład główny nut na orkiestrę salonową, symfoniczną i dętą Lwów Romanowicza 11

poleca wszelKie utwory oraz najnowsze tańce na Każdą obsadę.

Papier nutowy i książeczki marszowe pierwszorzędnej jakości. — Prospekty darmo.

Druk: Zakłady Graficzne Wiktora Kulerskiego Grudziądz (Pomorze).